

sertarse en el de la violencia en la sociedad moderna. Se interrogaría el autor sobre la conciliación de esos mecanismos de violencia con una vida pública "pacífica y normalizada". La referencia a "La doble vida del Doctor Valmy", de Buero, por tratarse del mismo tema, aunque con fábulas y poéticas distintas, es en este punto imprescindible. Porque es de esa "doble vida" de lo que también nos habla Pavlovski, de ese conjunto de degradaciones que le permite a un orden social dedicar un alto número de horas a la violencia tenebrosa, a la crueldad más implacable, para proclamar a la luz del sol, con la anuencia entusiasta de los mismos torturadores, la fraternidad, el amor a la patria, el bienestar general, las excelencias de ese orden y la idea tácita de que tantísima felicidad sería imposible sin la actuación sistemática de las porras y las picanas eléctricas.

A partir de la obra, caben, desde luego, diversos y graves intentos de explicar lo que sucede y por qué. Al autor sólo le ha interesado en este caso develar el hecho, hacerlo vivir dramáticamente, y colocarnos, como ciudadanos, ante su evidencia. El señor Galíndez no es una abstracción, pero sí un "único modo de ser", una entidad política "precisa", capaz, sin embargo, de enquistarse en los esquemas ideológicos y en las realidades aparentemente más diversas. Preguntarse quién es el señor Galíndez en cada momento y en cada lugar, quiénes regentan los actos y los rincones de donde emerge el miedo colectivo, es la invitación última de esta considerable obra, excelentemente interpretada por La Picota, salvando el lunar de una de las actrices, cuya sobreactuación en el tipo de la "patrona de la casa" contrasta con el estilo de sus compañeros. Digamos, en función del interés y seriedad del esfuerzo, que el "equipo de trabajo" de La Picota —al que se han integrado, con excelentes resultados, un par de argentinos— lo forman, según el programa, Dorí Bárcena, Francisco Prada, Héctor Ruskin, Angela Jiménez, Maite Medina y Julio Lago. ■ JOSE MONLEON.

"Otra Fedra, si gustáis", de Espriu, en Guanajuato

Entre los muchos festivales internacionales que se celebran

en el mundo, quizá tenga una singular conexión con la cultura y el teatro españoles el que discurre anualmente en la ciudad mejicana de Guanajuato bajo la denominación, bien significativa, de "cervantino".

Refiriéndonos a las recientes participaciones del teatro español en el Festival, habría que citar las representaciones de "Noche de guerra en el Museo del Prado", de Alberti, bajo la dirección de Salvat, montada en Italia cuando dicha obra no podía hacerse entre nosotros, y hace sólo unos días, "Otra Fedra, si gustáis", de Salvador Espriu, con dirección de Lluís Pascual y escenografía de Fabiá

ciones. En el teatral participaron ocho compañías mejicanas, el Nuevo Grupo, de Venezuela; compañías de Alemania Federal, Checoslovaquia, Rumania, Polonia, el TEC, de Colombia, y la Compañía de Nuria Espert. El conjunto va desde el profesionalismo más tradicional y las grandes compañías nacionales a grupos independientes, como es el caso del TEC, que presentó su última versión de "El fantoche lusitano", de Weiss, vista en España no hace muchos meses.

De las numerosas críticas que la "Fedra" de Espriu mereció de la prensa mejicana, copio al azar algunos párrafos:



"Otra Fedra, si gustáis", de Salvador Espriu, en el Festival de Guanajuato, Méjico.

Puigserver —que forman, con Pere Planella, la cabeza del Teatre Lliure— estrenada en Barcelona, por la Compañía de Nuria Espert, hace un par de meses.

Este espectáculo es el que acaba de hacerse en Guanajuato, aunque ahora en castellano, según la versión del propio Espriu. Los actores son también los mismos, puesto que quien procedía de Els Joglars y hoy está encarcelado cumpliendo la condena del consejo de guerra hubo de ser sustituido antes del estreno barcelonés. Así que, aún tratándose de un producto teatral catalán —Espriu, Espert y Lliure—, la obra puede ofrecerse en lengua castellana sin la mediación o intervención de ninguna otra persona.

Tiempo y ocasión habrá de comentar el espectáculo, que veremos en Madrid la próxima temporada. Ahora quiero referirme exclusivamente al VI Festival Internacional Cervantino y a la resonancia de la participación española. Comprendía la manifestación capítulos de música, danza y teatro, aparte de un ciclo cinematográfico, otro de conferencias y varias exposi-

"La novedad que presenta Espriu es convertir el coro en un contrapunto irónico de la acción; así, alternando tonos muy opuestos, el trágico en la acción principal, y la farsa en los comentarios de los coreutas. Ahonda también en el problema del personaje principal, al mostrarla desgarrada entre dos amores igualmente válidos y verdaderos: el que alienta por su esposo no es menos profundo, aunque tal vez sí menos devastador, que el que siente por su hijastro. Muy bien escrita, en un español rico y denso (donde la traducción no se siente). 'Otra Fedra, si gustáis', si no es una obra maestra, es por lo menos muy decorosa y grata".

"La decoración y el vestuario, ambos de Fabiá Puigserver, renunciando a los estereotipos griegos a que estamos acostumbrados; palacios, columnas, frontones, estatuas, peplos, etc. La obra se desarrolla en una especie de playa, tras la cual hay una simple barda; la arena es de arroz, más brillante y más dúctil que la verdadera; un telón azul tirado en primer término es el mar. Todo evoca la

Grecia blanca y añil, pero sin los convencionalismos habituales".

"Nuria Espert tiene un rico y cálido temperamento, una voz hermosa y sabiamente manejada, una expresión escénica sobria y convincente".

"La obra fue defendida con esmero por toda la compañía, no sólo por Nuria Espert".

Ignoro cuál va a ser el nuevo criterio de la Administración respecto de los Festivales Internacionales y en qué medida estará condicionado por la realidad económica. En todo caso, y sin que ello suponga defender el "festivalismo" a costa de la vida teatral de cada día, es evidente que la situación política exige una nueva contemplación de los festivales —tanto los que aquí pudieran organizarse como la participación de compañías españolas en los que se celebran en otros países— como instrumentos de conocimiento y encuentro de las distintas poéticas teatrales. Las nuevas relaciones políticas y económicas debieran ser indisolubles de un nuevo tratamiento de las relaciones culturales en cuyo capítulo, los festivales —entendidos en su dimensión más reveladora y menos "festivalista"— deben ocupar su lugar y contribuir al desarrollo de nuestro propio teatro. ■ J. M.

"El juglarón", de León Felipe

Algo sí hizo León Felipe para el teatro. Como autor y como "recreador" de grandes textos. A esta segunda faceta —que sería equivoco definir con el término de "adaptador", de alcance mucho más limitado— pertenecía su "No es cordero, que es cordera", recreación de Shakespeare, que publicó "Primer acto" hace varios años.

Recuerdo vagamente que algún grupo —no madrileño— se atrevió a montarla por entonces y que no faltó el crítico que esgrimiera el texto original de Shakespeare contra los atrevimientos de quien él tomaba por poeta iconoclasta y jovenzuelo. Hecho, no sé si patético o ridículo, que se inscribe en la comunicación existente durante años entre los escritores del exilio y la España del interior, al margen, claro está, de ciertos círculos o sectores minoritarios.

En todo caso, la representación fue episódica —sólo Maritza Caballero, que tenía compañía propia, llegó a plantearse la posibilidad de un estreno "profesional" del mismo texto— y puede afirmarse que el nom-



León Felipe.

bre de León Felipe no llegó a asentarse en ninguna de nuestras carteleras.

Hace algún tiempo, el Teatro Municipal Infantil de Madrid sí montó algunos cuentos de "El Juglarón", de León Felipe, alternados con otros de Juan Antonio Castro. Ahora, el mismo grupo ha vuelto a repetir el título, pero en esta ocasión ciñéndose estrictamente a textos de León Felipe, autor de los seis cuentos que constituyen el espectáculo: "La mordida", "El abad de San Gaudíán", "La primera confesión", "El pastelón del bautizo", "La barca de oro" y "Tristán e Isolda". La razón de que otros dos, incluidos por León Felipe en "El Juglarón" no formen parte de la representación, se debe exclusivamente a la duración del espectáculo.

Sobre este trabajo del poeta existe un prologo, del que forman parte los siguientes párrafos: "Estos cuentos del 'Juglarón' fueron primeramente arreglados y dramatizados para programas de un cuarto de hora, en los comienzos de la televisión mexicana... Los hice con gusto. Como deporte y divertimento. Yo y mi mujer, que me ayudaba siempre en las pequeñas y grandes aventuras, nos reíamos mucho haciendo estas cosas intrascendentes en los ratos de ocio y de lectura. Luego, de aquellas dramatizaciones que se perdieron y no sé cuántas fueron, se salvaron estas ocho nada más. Yo las organicé más tarde, ya muerta mi mujer, en una pieza teatral, hilvanándolas con la figura socarrona y marrullera de un viejo vagabundo y juglar... Y con el título de 'El Juglarón' se estrenó en el teatro Moderno de la calle Marsella, ya desaparecido. No tuvo mucho éxito y no

volví a hacer caso de tal 'Juglarón'. Creí que se me había perdido, como tantas cosas que pierdo, y lo olvidé, como tantas que olvido; pero mi amigo, el actor Edmundo Barbero, que lo guarda todo en un gran baúl que tiene de prestidigitador, conservaba el manuscrito del traspunte".

Se trata, pues, de cuentos nacidos de forma autónoma, escritos sin saber que luego se integrarían en un mismo espectáculo. Cuentos de distinto origen y estilo —y no deja de ser entrañable la referencia que, antes de comenzar "El abad de San Gaudíán", hace León Felipe de Valle Inclán, que fue quien le contó la historia—, ligados por la intervención del "Juglarón". Lo cual, en términos teatrales, no deja de tener sus riesgos, pues presupone de hecho la existencia de seis breves obritas bajo un solo título, con la consiguiente necesidad de ganarse en seis ocasiones el interés del público por las historias y los nuevos personajes. Ignoro exactamente si se debe a ello, o a que realmente los cuentos tienen un valor decreciente, el hecho de que los niños que llenaban el auditorio del Centro de la Villa de Madrid —donde se representa todas las semanas— fueran pasando del entusiasmo a una cierta frialdad.

En cuanto al trabajo de la compañía, es de un valor desigual. Domina, desde luego, la corrección, el contar con claridad las historias. Pero falta mucho de juego, y también de imaginación y de magia. El espectáculo tiene un tono académico, con todo lo que el término encierra de solidez y de rutinarismo en el teatro en general y en el teatro infantil en particular... ■ J. M.

CINE

"La grande bouffe"

La película más sorprendente, divertida y escandalosa de Marco Ferreri, director que tiene ya en su haber una serie de títulos extraordinarios, desde aquellos "El pisito" o "El cochecito" hasta el "Dillinger é morto", último de los estrenados en España, aunque con varios años en su haber. Ya en "Dillinger...", Ferreri sentía una atracción por el suicidio, por explicar las razones de ese camino hacia la muerte. La muerte en sí misma es otra constante de sus películas, como lo es igualmente en el cine de Berlanga, con el que tiene más de un punto de comparación, y con los guiones de Rafael Azcona, autor de varios de los dirigidos por Ferreri y Berlanga. También Azcona es el guionista de "La grande bouffe", y es lógico con esa combinación Ferreri-Azcona que los planteamientos de los cuatro protagonistas de la película estén lejos de cualquier consideración metafísica o intelectual: estos cuatro burgueses que se encaminan hacia la muerte no tienen más medios que los que determina la satisfacción de los instintos. Alejados de conceptos culturales, se encuentran y se buscan en su propia esencia: comer, fornicar, defecar... El resto es culturización, un postizo transformado en yugo que impida precisamente el desarrollo normal o feliz

de esas necesidades primarias y hermosas.

Porque hermosa es la muerte de estos cuatro hombres reunidos en una casa alejada de la ciudad y dedicados únicamente a competir en la resistencia del comer y fornicar. Consumir y evacuar, comer y joder son los únicos elementos humanos de esta reunión. La reducción a la fisiología encierra naturalmente una postura, una consideración sobre la vida, sobre cuanto ocurre alrededor. La situación burguesa de los personajes de la película no contiene —creo yo— un juicio sobre esa clase social sino que se trata simplemente de un truco dramático que permite a los personajes la situación de excesos que la película necesita. Es decir, no es tanto el suicidio de una clase social que muere en su propia trampa, en su propia necesidad de consumir, sino de unos seres concretos capaces de contener en ellos mismos a cuantos tengan también un desprecio total por este mundo, por esta sociedad. Una insatisfacción que sólo puede compensarse con tragar cuanto se pueda, con el desarrollo sensorial absoluto que conduce a la muerte. Buñuel está también detrás de esta película: el mismo juego a la inversa sería "El discreto encanto de la burguesía". Allí, los personajes tenían el problema opuesto: nunca conseguían comer. El aspecto freudiano de esta necesidad/imposibilidad de consumir tiene una relación directa, en el tratamiento de estos directores, con el entorno social que se vive, con la situación angustiosa, opresiva e insatisfactoria de la sociedad presente.

Pero por encima de consideraciones más o menos cultas,

"La grande bouffe", de Marco Ferreri.

